С.Л. АРИСТОВА

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «История искусств и гуманитарные науки» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: muhaboyka@yandex.ru

И.Н. ШОКОЛО

Соискатель кафедры «История искусств и гуманитарные науки» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: inashokolo@mail.ru

S.L. ARISTOVA

Candidate of art history, associate professor of «History of arts and Humanities» of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: muhaboyka@yandex.ru

I.N. SHOKOLO

Postgraduate student, department «History of arts and Humanities» of the Stroganov Academy (MGHPA).
e-mail: inashokolo@mail.ru

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ ДУХОВЕНСТВА В РУССКОЙ ПОРТРЕТНОЙ ЖИВОПИСИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

ARTISTIC IMAGE OF THE CLERGY IN RUSSIAN PORTRAITURE OF THE SECOND HALF OF THE 19TH CENTURY

Статья посвящена особенностям художественного построения в портретах духовенства в русской живописи второй половины XIX века. Отмечается значимость социального восприятия духовного лица в художественном прочтении его образа. Рассматриваются различные пути авторского решения клерикальных изображений представителями Товарищества передвижных выставок. Особое внимание уделяется анализу портретов священнослужителей кисти И.Е.Репина и М.В.Нестерова. В заключение авторы приходят к выводу, что на сложение художественного образа духовенства во второй половине XIX века повлияли не

только социокультурные изменения 1860-х годов, но и общие тенденции развития русской школы реализма.

The article is devoted to the features of artistic construction in portraits of the clergy in Russian painting of the second half of the 19th century. The significance of the social perception of the clergyman in the artistic interpretation of his image is noted. Various ways of authoring the solution of clerical portraits by representatives of the Association of Itinerants are considered. Particular attention is paid to the analysis of portraits of priests by I.E. Repin and M.V. Nesterov. As a result, the authors conclude that the addition of the artistic image of the clergy in the second half of the 19th century was influenced not only by the sociocultural changes of the 1860s, but also by the general development trends of the Russian school of realism.

Ключевые слова: портрет духовенства, художники-передвижники, русская живопись XIX века, критический реализм, И.Е.Репин, М.В.Нестеров, художественный образ.
Keywords: portrait of the clergy, Association of Itinerants, 19th century Russian painting, critical realism, I.E. Repin, M.V. Nesterov, artistic image.

Художественное построение и прочтение образов духовенства в истории русской портретной живописи неоднозначно и находится под влиянием социального восприятия духовного лица в тот или иной исторический период. Секуляризация церковной жизни вывела отношение к священнослужителю из рамок сакрального. Интерес художника к клерикальному изображению в XVIII — нач. XIX в. поддерживался степенью актуальности и значимости иерарха, его близостью к светской власти. Портрет носил заказной характер и, преимущественно, являл собой представителей высших духовных чинов, чей авторитет был непререкаем. Следствием этого становилось отстраненное отношение живописца к модели в рамках парадного, репрезентативного портрета. Исключением на этом этапе представляются лишь немногочисленные изображения священников, близких по фактическому родству к живописцам. В этом случае изменялся композиционный строй произведения, появлялась камерность и личностная характеристика портретируемого.







Рис. 1. Крамской И.Н. Голова монаха (Голова старика. Голова апостола). 1871. Картон, масло. 55 х 48. Челябинская областная картинная галерея. Челябинск
Рис. 2. Васнецов В.М. Портрет Михаила Васильевича Васнецова (отца художника). 1870-е. Бумага, картон. 29,2 х 22,7. Дом-музей В.М.Васнецова. Москва
Рис. 3. Поленов В.Д. Палестинский монах. 1886. Холст, масло. 55 х 45. Ростовский областной музей изобразительных искусств. Ростов-на-Дону

С приходом романтизма, а позднее и академизма, появляются идеализированные образы неизвестных пастырей и монашествующих. Такие портреты зачастую носят замкнутый характер, редко обращаются к психологии модели или ее статусу и создают впечатление случайности выбранного художником изображаемого героя. Живописец не фокусирует внимание на социальном и религиозном назначении духовного лица.

Эмоциональная отрешенность, некая эстетизация в восприятии священнослужителя первой половины XIX века находит свое продолжение и в произведениях 70–90-хх гг., существуя в параллели остро настроенной линии критического реализма.

В 1871 году И.Н.Крамской пишет «Голову монаха» (Голова старика. Голова апостола) (рис. 1). Образ, безусловно, поэтизированный, академичный по исполнению. Но конкретная личность, ее фактический внутренний мир остаются за пределами найденного художником решения. Автор портрета «выносит» духовное лицо за рамки социальных реалий, за рамки перовской линии в оценке духовенства и, более того, не придает монаху национальной православной характеристики.

В схожей идеализации будут созданы портретные произведения священства кисти других представителей Товарищества передвижных художественных выставок.







Рис. 4. Якунчикова М.В. Голова монаха. 1887. Картон, тушь, перо. 11,2 х 10,2. Государственный музей-заповедник В.Д.Поленова. Страхово

Рис. 5. Репин И.Е. Протодиакон. 1877. Холст, масло. 125,5 х 97,5. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Рис. 6. Репин И.Е.. Монахиня. 1878. Холст, масло. 88,5 х 68,7 Государственная Третьяковская галерея, Москва

В.М.Васнецов, повторив композиционную находку «Головы монаха», создаст карандашный рисунок «Портрет Михаила Васильевича Васнецова» (рис. 2). Подобный поворот и наклон головы, только открытые, без монашеского головного убора, волосы. Благодаря иному освещению и выразительным возможностям тона и линии, образ становится ярче и глубже, появляется определенный взгляд размышляющего человека. Идеализация соединяется с потребностью индивидуального прочтения живописцем характера собственного отца.

Через 15 лет после Крамского, в 1886 году, В.Д.Поленов, в свою очередь, напишет портрет палестинского монаха (рис. 3). Это произведение становится новой композиционно-образной находкой, используемой позднее другими художниками. Пожилой седобородый монах, с покрытой черным платом головой, ниспадающим на лоб, изображен темным силуэтом на светлом, но не однообразном фоне. Открытая часть лица, с крупными чертами, и борода ярко освещены солнцем, пронзительный острый взгляд глаз спрятан в тени плата, но, тем не менее, обращен непосредственно к зрителю. Образ обладает большей эмоциональной убедительностью и психологической характеристикой, нежели образ кисти Крамского.

В следующем 1887 году М.В.Якунчикова создает графический портрет «Голова монаха» (рис. 4), в котором очевидно влияние нового

поленовского образного решения. Теряется жесткая силуэтность темной полуфигуры и ярко освещенного лица. Сохраняются общие характерные черты модели.

А.Е.Архипов пишет будто того же монаха, что и Поленов, но не фронтально, а в три четверти и с низкой точки зрения. В целом, несмотря на удивительную схожесть портретируемых, произведение Архипова исполнено в иной колористической тональности, появляется активный холодный свет. Следует отметить контраст техничного, свободного, энергичного мазка и спокойного, обращенного в себя образа пожилого монаха.

Подобный подход, выражающийся в преобладании живописных задач, поиске новых тональных и цветовых решений, активно прослеживается и в акварельном портрете священника кисти М.А.Врубеля 1885 года и портретах монахов 1890-х гг. Ф.А.Малявина. Здесь безучастная идеализация сменяется конкретностью и телесностью. Эти качества в изображении духовного лица достигают высот физической осязаемости плоти и духа в портрете протодиакона Уланова (рис. 5) кисти И.Е. Репина.

В 1877 году И.Е.Репин, сразу после возвращения из Парижа, совершает поездку в родной с детства уездный городок Чугуев, где знакомится с местным колоритным священником Иваном Улановым. При первой же встрече художник оказывается ошеломленным как «лицом характерным, головой львиной, и всей фигурой такой колоритной, подходящей для сана» [1, с. 28], так и невероятной бесцеремонностью. Позже, во время работы над портретом, Репин узнает о торговых и мошеннических банковских делах священнослужителя, о подробностях его интимной жизни и сам отзывается о портретируемом: «Это какой-то клад, а не протодьякон. Все его пороки так ярко написаны на лице, что даже жуть берет» [1, с. 29].

Одни в этом образе видели силу и мощь «огнедышащей горы», другие были склонны называть протодиакона «прямым пережитком времен язычества», но, несомненно, все признают живописное дарование, особое значение портрета как в творчестве Репина, в истории изображений духовенства, так и в истории всего русского искусства. С.Н.Дружинин еще в 1944 году пишет, что «Протодиакон» «перерастает значение индивидуального портрета и поднимается до высот типичного образа» [2, с. 33]. И в результате реализм кисти Репина в портрете священника достигает идеи обобщения, максимальной степени правды, умения остановится перед критической авторской оценкой изображен-

ного лица. Тем не менее, именно этот факт позволит в искусствоведении XX века оценивать это произведение в духе критического реализма и соотносить «Протодиакона» с Перовскими образами священников.

Помимо «Протодиакона», несомненно, одного из сильнейших портретов кисти Репина, художник в своем творчестве не единожды обращается к созданию образов лиц духовного сана. К сожалению, в литературе двум женским монашеским портретам конца XIX в. уделяется недостаточно внимания.



Рис. 7. Репин И.Е. Монахиня. 1887. Холст, масло. 55,5 х 87,3. Киевский государственный музей русского искусства. Киев. Украина

В 1878 году Илья Репин создает, по воле случая, образ псевдомонахини. В монашеском одеянии изображена Софья Алексеевна Шевцова (рис. 6) — дочь известного питерского архитектора, преподавателя рисования и черчения императорской Петергофской гранильной фабрики А.И.Шевцова, старшая сестра жены художника. В мемуарах племянницы жены Репина Л.А. Шевцовой-Споре читаем: «Сначала был написан ее подлинный портрет с натуры в бальном платье. Потом художник почему-то поссорился со своей свояченицей и в отместку переписал ее монахиней» [6, с. 153].

Подтвердить правдивость слов мемуаристки оказалось возможным, благодаря рентгенограмме картины, проведенной экспертами Государственной Третьяковской галереи. Прочтение рентгенографического снимка дает представление о нижележащих авторских слоях живописи, где под черным покрывалом скрыто светлое платье с кружевами, волосы девушки собраны в высокую прическу, в руке у модели — веер. Шуткой художника модель на долгие десятилетия для зрителей стала неизвестной христианской служительницей [7, с. 18]. Такой факт вольного, «маскарадного» приема в построении монашеского образа позволяет понять ту степень свободы в восприятии и интерпретации духовного сана живописцем, которая стала возможной вследствие социальных изменений 60–70-х гг. XIX в.

Но гений Репина не был бы столь велик, если бы не его умение разносторонне видеть и отражать многоликую реальность. С одном случае художник способен иронизировать над образом духовного лица, в ином — тонко чувствовать глубину монашеского призвания.

В 1887 году художник напишет не случайный образ, а облик истиной монахини. Назовет этот портрет так же, как и предыдущий, — «Монахиня» (рис. 7). Близкое решение фона, трехчетвертной поворот, но иное лицо, другая эмоциональная и духовная насыщенность. На портрете изображена двоюродная сестра (по отцу) Олимпиада (в пострижении Евпраксия) Васильевна Борисова — монахиня Николаевского женского монастыря в Стрелетчине, что между Харьковом и Белгородом.

Еще годом ранее в 1886 году Репин создает карандашный рисунок сестры Эмилии (так звал свою сестру Олимпиаду Илья Ефимович), ставший, по-видимому, вдохновляющим началом для живописного портрета. С графического листа на нас смотрит тихая молодая женщина, с мягкими скрещенными руками. А вот в портрете 1887 г. образ ее — строг и внимателен, обращен пронзительным взглядом темных глаз к художнику и одновременно к зрителю. Как Боровиковский в конце XVIII века в портрете монахини Е.И. Кропотовой, так и Репин, в первую очередь, обращает внимание на изображение лица. Монахиня одета в черную рясу с высоким головным убором. В отличие от первого портрета (Софьи), волосы и руки Евпраксии скрыты. Цельность образа и его убедительность не требуют от художника условных атрибутов, как, например, присутствие четок в руках мнимой монахини 1878 г. Единственным соответствующим монашескому миру допущением становится изображение, словно в дымке, интерьера церкви: слева — елейник у иконы и кандило с несколькими зажженными свечами, справа — растворенные в пространстве подсвечники с легким трепетом огоньков. Портрет удивительно живописен в сочетании иссиня-черного одеяния и горячего света свечей. Локальное решение фигуры контрастирует с зыбким, почти мистическим окружением, предвосхищающим пространственное построение ряда портретов духовенства у Павла Корина уже в XX веке.

Иная линия, но по силе творческого замысла не уступающая клерикальным портретам Репина, соотносится с поисками идеалов монашеской жизни в живописи М.В. Нестерова.

С 1880-х годов наблюдается значительный рост монастырей, пополняемых, преимущественно, крестьянами, принимающими монаше-

ский постриг, и где выходцев из купцов и дворян практически нет. В конце XIX — начале XX в. возрастает численность женских обителей. Этот феномен вызван отменой крепостного права, подрывом патриархальных устоев крестьянской семьи в пореформенный период [8, с. 5]. И, таким образом, черное духовенство меняется изнутри качественно, становится не элитарным, а народным. Монашеское подвижничество приобретает новый вектор: вектор служения, с глубоко национальным характером. Одновременно возрождается и обретает новый опыт пустынножительство. В русской литературе эти изменения находят отражение в творчестве Федора Достоевского, Николая Лескова, Павла Мельникова (Андрея Печерского). В этот период, во время расцвета идей национального самосознания и благодаря празднованию 500-летия со дня преставления святого, становится популярным образ Сергия Радонежского.



Рис. 8. Нестеров М.В. Пустынник. 1888–1889. Холст, масло. 142,5 х 125. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Именно к нему, к молитвеннику земли Русской Сергию, обратится в своем творчестве в 1890-е гг. М.В. Нестеров, создавая целый цикл живописных произведений, посвященных мирской, но поистине одухотворенной, жизни. Православный иеромонах, всея России чудотворец, просиявший в лике преподобного, на полотнах Нестерова предстает в лирико-эпическом образе. Духовный цикл художника, особенно в «Трудах преподобного», получает «трактовку в духе канонических “житий”» [4, с. 18].

Помимо историко-символического ряда произведений, посвященных Сергию Радонежскому, мастер еще с середины 1880-х гг. обращается к теме современного ему монашества, ставшей важной в его творчестве на долгие годы. Здесь реальное приобретает окраску былинности, отвлеченности, погруженности в самое себя и в мир, его окружающий.

Непосредственно в рамках монашеской темы художник создает произведение, принесшее ему известность и признание современни-

ков. Речь идет о «Пустыннике» 1888–1889 гг. (рис. 8). Картина, задуманная в Сергиевом посаде, была окончена в Уфе. Прототипом героя стал монах Троице-Сергиевой Лавры отец Геннадий (Гордей), чей этюдный портрет 1888 г. хранится Русском музее.

Произведение было принято единогласно на XVII передвижную выставку, где Нестеров впервые участвовал в качестве экспонента [5, с. 44]. Внешне в картине было все созвучно духу передвижников-реалистов: монах/старичок/путник на фоне русской природы, — все исполнено неоспоримой правды. Только правда — совсем иного свойства, в ней нет передвижнического бытописания, поиска и вскрытия социальных проблем в окружающем мире. Мироздание, по Нестерову, опирается на неотделимое друг от друга сосуществование природы и человека. И.Никонова в монографии, посвященной живописцу, отмечает принципиально новый подход в композиции: «Соотношение фигуры и пейзажа были необычайными для жанра того времени. Расширение пространственных рамок пейзажа, а следовательно, и всей сцены, отсутствие замкнутости в ней и кулисности построения, вместе с тем фрагментарность в изображении природы» [5, с. 49]. Такой способ позволил дать ограниченному размерами полотну насыщенность воздухом: пространство не только углубляется в перспективе пейзажа, оно распространяется вокруг изображенного и легко предполагается за пределами границ картины.

Что же касается, эмоционально-чувственного прочтения образа монаха, то явным видится поэтизация в авторской оценке, но не отстраненно-романтическая, а философско-эстетическая. Находясь под влиянием позднего славянофильства 80-х гг. (Н.Н.Страхов, П.Е.Астафьев и Д.Ф.Самарин в философии), Нестеров отстаивал в своем художественном творчестве идею «исповедания мира души», в противовес «вселенству» В.С.Соловьева [3, с. 316]. Одиночество монашествующего призрачно, поверхностно, он весь растворяется в Божьем миропорядке и с ним согласуется. «Пустынником» живописец открывает новую тему в прочтении образа священнослужителя: теперь возможна личная авторская трактовка, без оглядки на торжественность заказного портрета и на критическую линию духовенства народниками.

***

В 60–70-е гг. XIX в. на смену строгому, отстраненному от реалий современного мира академизму приходит поддерживаемый идеями

народничества критический реализм. Художники-передвижники занимают активную позицию в обновлении целей и задач изобразительного искусства. Тема религиозного, духовного теперь прочитывается как путь к нравственному, а значит демократичному. И именно противоречие в ожидании истинного служения от церкви и ее представителей и несоответствие их поведения идеалу породило целый ряд острокритических жанровых произведений кисти художников-разночинцев. В подобных произведениях живописцы дают оценку скорее церковной системе, чем отдельным, конкретным духовным представителям. Крамской, Маковский, Васнецов, Поленов, Якунчикова, Маковский, Савицкий, Архипов, Малявин и Врубель пишут портретные изображения монахов и священников без иронии или сатиры. Портреты эмоционально спокойны, мастерски написаны, к концу 80-х гг. возрастает потребность в развитии живописных задач в рамках избранной темы, не психологические характеристики первостепенны, важны натурные особенности моделей в сочетании с декоративными особенностями их облачения.

Особняком выделяются два произведения: «Протодиакон» И.Е.Репина и «Пустынник» М.В.Нестерова. Отвечая на вопросы современности, живописцы разрабатывают новое, ранее не принятое, художественное прочтение духовного лица. Более не существует академическая отрешенность или иконная сакральность. Священнослужитель теперь — социально ответственная личность, художник вправе давать ей оценку и наделять ее внерелигиозным значением. Уланов у Репина объективно материален, насыщен страстями. Мастер сумел создать обобщенно-типический образ представителя духовенства без утраты глубоко-личностных особенностей портретируемого. У Нестерова же индивидуальный прототип растворяется в авторском индивидуальном решении темы, в которой смещаются границы портретного жанра, благодаря обретенному художником в картине единению человека и природы. Идеализированный мир монашества получает конкретное художественно-философское выражение. Таким образом, «Протодиакон» и «Пустынник» стали результатом творческого поиска в ответе на вопрос о роли духовного лица в исторических реалиях последней трети XIX века.

В заключение необходимо отметить, что не только социокультурные изменения второй половины XIX века нашли свое отражении в новом восприятии духовного лица, но и общие тенденции художественной системы русской школы живописи получили свое развитие и во-

площение в построении образов духовенства в рамках приоритета реализма. Композиционные и идейные решения клерикальных портретов, найденные в последней трети XIX столетия, станут предвестниками изменений, происходящих в художественном образе священства в первой трети XX века.

Примечания:

1. *Безруких П.А.* Великий мастер. Статья. РГАЛИ. Ф. 2486. Оп. 1. Ед. хр. 159. 43 л.

2. *Дружинин С.Н.* И.Е.Репин. М., 1944. 103 с.

3. *Лосев А.Ф.* Владимир Соловьев и его время. М.: Молодая гвардия, 2009. 617 с.

4. Михаил Нестеров / Альманах. Вып. 325. СПб: Palace Editions, 2012. 264 с.

5. *Никонова И.* Михаил Васильевич Нестеров. М.: Искусство, 1962. 190 с.

6. Новое о Репине. Статьи и письма художника. Воспоминая учеников и друзей. Публикации. Л.: Художник РСФСР, 1969. 435 с.

7. Тайны старых картин / Гос. Третьяковская галерея. М.: ГТГ, 2016. 212 с.

8. Шахова Илона Валерьевна. Церковь и государство в России: эволюция взаимоотношений в XIX веке // Огарёв-Online. 2015. № 3 (44). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/tserkov-i-gosudarstvo-v-rossii-evolyutsiya-vzaimootnosheniy-v-xix-veke (дата обращения: 16.011.2019).